

Ivona Mišterová

Reflexe Orientu v dílech britské středověké a renesanční literatury

Abstract

The exotic character of the Orient has represented an attractive source of inspiration for many English writers, not only those of the Medieval and Renaissance eras. As a counterpart to the West, the exotic as well as mysterious splendour of the Orient became a favourite setting of the Medieval verse romances and Renaissance plays, in which new protagonists, oriental leaders, monarchs, or warriors, emerged. In Medieval and Renaissance works of art, oriental protagonists and ethnic aspects, representing to a certain degree "the other", were contrasted with the usual stereotypical depiction of European Christian virtues. In fact, the Orient, "the invention of the West, or rather Europe", (SAID, Edward, 1979, p. 1), became one of the most effective and most frequent images of "otherness" in general.

In this respect, this essay attempts to analyze the reflection of the Orient in English Renaissance (and Medieval) literature and reveal potential paradigms of its depiction. In this context, particular simplified, stereotypical and negative depictions of the Saracens, Moors and Ottomans might be anticipated. In the framework of relevant historical events (e.g. the medieval crusades, the fall of the Byzantine Empire, Anglo-Muslim conflicts, the newly established economic and political Anglo-Ottoman relations in the 16th century, etc.), a specific transformation of discourse concerning the Orient will be traced, with focus on its particular lexis: the expression Saracen, originally associated with the image of a warlike enemy, was replaced with the expression Turk and the negative collocation to turn Turk, generally designating a conversion to Islam. Concerning Medie-

val English literature, the Orient might be traced in verse romances, particularly in the series of English Charlemagne Romances (e.g. the Saracen knight Otuel), and Chaucer's *The Squire's Tale*, *The Man of Law's Tale* and *The Legend of Good Women*. Though the Renaissance was generally associated with a renewed interest in classical learning and new discoveries (e.g. the New World), Renaissance literature remained fascinated by the East. While John Lyly elaborated a traditional story from King Alexander's life, depicting the history of Alexander, the renowned Greek painter Apelles and the humble Theban captive Campaspe (*Campaspe*, 1584), Christopher Marlowe created a spectacular image of the triumphant Scythian shepherd Tamburlaine (*Tamburlaine the Great*, 1590), who slaughters his way to his magnificent, yet devastating victory. In his hyperbolic and colourful description, Marlowe portrays Tamburlaine as a man mesmerised by his own deeds. Unlike Peele's rather simplified dichotomous "view of the Ottoman" in *Soliman and Perseda* (1592, 1599), Robert Greene elaborated a multi-dimensional portrayal of the Turk in *Selimus* (1589 – 1591, 1594), vividly depicting sultan Bajazet's three sons. In *The Battle of Alcazar* (1594), George Peele introduced two contrastive archetypes of the Moor, "the barbarous Moor" Muly Mahamet and "the Barbarian Lord Abdelmelec". Peele's Moorish protagonists might have provided the dramatic precursors for Eleazar, Aaron, and Othello; however, Shakespeare's Moor does not appear to function as a merely negative stereotypical figure, but a more complex character. Despite Iago's pejorative and obscene allusions to Othello's physiognomy and sexuality, his dark skin cannot be made synonymous with savageness and barbarism. Finally, the essay concludes that the aforementioned "instances" invoke a particular relation between the ethnic identity and the literary rendition; however, it is not possible to draw a simple parallel between an amoral and merciless protagonist and a character of non-English ethnic origin. Non-English protagonists, i.e. particularly the Moors and the Ottomans, cannot be perceived as schematic villains, but rather multilateral characters and representatives of "the other" and "otherness" in literature.

Orient svým exotickým charakterem bezpochyby představoval přitažlivý zdroj inspirace pro mnohé nejen britské středověké a renesanční autory. Cizokrajná a často záhadná nádhera Orientu se jako protipól Západu stávala lokací středověkých veršovaných románů a renesančních dramát, v nichž se objevovali noví představitelé – orientální vládci, mocnáři či válečníci. Etnické aspekty a orientální protagonisté, představující do značné míry paralelu k jinakosti, výrazně kontrastovali s obvyklými stereotypy zobrazení evropské křesťanské ctnosti. Orient se stal jedním z nejpůsobivějších a nejčastějších obrazů jinakosti (SAID, Edward, 1979, s. 1).

Cílem tohoto eseje je alespoň částečně vysledovat reflexi Orientu v dílech britské renesanční literatury a odhalit potenciální paradigmatu zobrazení. V této souvislosti lze v renesančním a středověkém literárním diskurzu předpokládat simplifikované

stereotypně-negativní znázornění příslušníků odlišného etnika, zejména Saracénů, Maurů a Osmanů. V kontextu literárně-dramatické reflexe a zároveň depikce „orientálního“ vyvstává korelace vyvíjejícího se vztahu mezi východní a západní civilizací a formováním určitého, v podstatě anti-islámského diskurzu, sahajícího do 7. století k proroce Mohamedovi (BURTON, Jonathan, 2005, s. 23) a utvářejícího se na pozadí křížových výprav, zániku Byzantské říše a křesťansko-muslimských konfliktů. Na druhé straně je třeba zohlednit také vliv postupně se ustavujících obchodně-politických styků mezi Anglií a Osmanskou říší. Jonathan Burton (2005, s. 13) považuje za mezník ve vývoji anglo-osmanských vztahů rok 1579, v němž byl zahájen oficiální obchodní kontakt mezi oběma zeměmi. Následně ustavená Levantská společnost (Levant Company) představovala po nadcházející dvě desetiletí jednu z nejdůležitějších anglických zámořských komerčních aktivit. Ve spojitosti s transformací anglo-islámských vztahů se proměňovalo také lexikum označující příslušníky odlišného etnika. Původní výraz Saracén¹ užívaný jako jednotné pojmenování Muslimů byl se vzrůstající převahou Osmanské říše v 16. století nahrazen slovem Turek (Turk). Intenzivní obchodní a potažmo interkulturní styky mezi Anglií a Osmanskou říší podnítily vznik osobité kolokace „poturčit se“ či „změnit se v Turka“ (to turn Turk) označující konverzi nebo konvertitu na muslimskou víru; výraz Turek asocioval příslušníka muslimské víry obecně. Obrat „poturčenec“ bylo možné chápat jako metaforické vyjádření bezvěrectví a pokrytectví. Jak poznamenává Jonathan Burton (2005, s. 16), v nejen dramatickém zobrazení byl islámský svět spojován s korupcí, násilím a ďábelskou věrolomností. V této spojitosti výsledná literární podoba protagonisty odlišného etnického původu postupně vykrystalizovala do obrazu amorálního barbara či pohana, jemuž však nelze upřít určitá pozitiva (např. Othello).

Obraz Orientu ve středověké literatuře

Vzhledem k vlivu historických událostí na zobrazení muslimského světa v britské literatuře nelze nezmínit reflexi křížových výprav ve středověkém veršovaném románu. Krucciáty se zrcadlí v díle o Richardovi Lvím srdci (*Richard Coeur de Lion* nebo *Lion-Heart*, asi 1300) zobrazujícím mj. Richardovu výpravu do Svaté země a Richardovu heroické skut-

1) Jonathan Burton (2005, s. 34) uvádí, že výrazu Saracén se původně užívalo pro označení nomádů syrských a arabských pouští; v době křížových výprav výraz Saracén sloužil jako pojmenování protivníků křesťanské reconquisty. V 16. století byl obrat Saracén, spojený s vyjádřením ozbrojených křesťansko-muslimských konfliktů, přežitý. Daniel Vitkus (qtd in: BARTELS, Emily C., 2008, s. 199) připomíná, že výrazy Maur (Moor) a Turek (Turk) odkazovaly na marocký a turecký původ, častěji však označovaly „islámskou identitu“ obecně.

ky v Jeruzalémě. Hyperbolická deskripce Richardových činů neopomíjí ani Richardovu – historicky nedoloženou – antropofagii², respektive konzumaci vařeného masa saracénského zajatce, jež v té době churavějícího panovníka vyléčí z nemoci. Následně nechá Richard na hostině jako první chod servírovat saracénským velvyslancům vařené hlavy svých urozených muslimských zajatců s otevřenými ústy a jejich jmény na čelech. Zděšené hosty posléze vyháň s výhrůžnými slovy, že neopustí Svatou zemi, dokud všichni Saracéni nebudou snědeni (McDONALD, Nicola, 2004, s. 128). Richardova antropofágní hostina představuje pravděpodobně básnickou licenci, zároveň však také neobvyklý aspekt charakteru křesťanského panovníka a Saladinova přemožitele. Veršovaný román nicméně přináší vyjma směsi skutečných a fiktivních příběhů z Richardova života také popis a vnímání Svaté země a Svatého města očima Evropana a doplňuje tak portfolio středověkého zobrazení Terry Sancty.

Obraz saracénských bojovníků tvoří rovněž součást tzv. francouzského cyklu veršovaných románů oscilujících kolem postavy císaře Karla Velikého (Charlemagne Romances). Jako protipól Karla Velikého a jeho proslulých paladinů stojí saracénští protivníci; jedním z nich je vzdorující saracénský emisar Otuel, jehož vyzývá na souboj Karlův družiník, statečný rytíř Roland. Otuel Rolandovi podlehne a přijímá křesťanskou víru. Během Karlova španělského tažení se Roland utká s obrovitým černým bojovníkem babylonského sultána Vernaguem. Během zdoluhavého boje se černý obr neubrání dřímotě, jež se stává vítanou zámkou uplatnění Rolandova ctného rytířského chování a pravděpodobně i jisté dávky kurtoazie.³ V dalším románu karolínského cyklu, *Sir Ferumbras*, je titulní protagonista, syn babylonského sultána, poražen chrabrým rytířem Olivierem a také přijímá křesťanství (WARD, Adolphus William a Alfred Rayney WALLER, 1974, s. 302). Rytířské chování Karlových družiníků, jehož základní rys tvořila rytířská čest, kontrastuje s vyličením surových způsobů Saracénů, mnohdy zveličených jejich vzezřením (obr Vernague).

Osobitý cyklus veršovaných románů tvoří anglické Alexandreidy, z nichž nejstarší anonymní *King Alisaunder* pocházející ze 13. stol. se zabývá nejen Alexandrovým zázračným zrozením, s nímž souvisela také jeho nadlidská síla (TREHARNE, Elaine M., 2002, s. 52), ale zejména jeho vojenskými výboji, např. do Persie a Indie, na nichž se setkává s podivuhodnými tvory a úkazy. Celkově se však *King Alisaunder* zaměřuje na Alexandrova legendární vítězství.

2) *Aspekty Richardova kanibalismu ve veršovaném románu Richard Coeur de Lion se detailně zabývá Nicola McDonald (2004). Diskrepanci mezi Richardovými nelidskými činy a jeho zobrazením coby hrdinného křesťanského panovníka analyzuje Carol Falvo Heffernan (2003, s. 12).*

3) *Místo aby svého protivníka napadl, Roland galantně poskytne spícímu Vernaguovi improvizovaný polštář (WARD, Adolphus William a Alfred Rayney WALLER, 1974, s. 302).*

Klasický příklad zobrazení Orientu a „orientálního“ ve středověké literatuře představují Chaucerovy příběhy z cyklu *Canterburské povídky*⁴ (*The Canterbury Tales*, 1386–1400). Pohádkové motivy fragmentární *Panošovy povídky*⁵ (*The Squire's Tale*), koncipované do dvou částí, nejprve zavádí čtenáře do „tatarské země“ hrdinného krále Kambuschána⁶, jemuž u příležitosti velkolepé oslavy narozenin (po dvacetileté vládě) poslal vládce Arábie a Indie čtyři exotické dary s magickými schopnostmi: bronzového koně, který majitele donese kamkoli si bude přát, zrcadlo, jež odhalí zradu a věrolomnost, případně nevěru milence, meč, jehož rána se nikdy nezahojí, a prsten. Kouzelný prsten, umožňující porozumět řeči ptáků a poznat hojivé účinky bylin, případně králově půvabné dceři Kanaci. Magická moc prstenu, respektive motivy vyplývající z princeznina ovládnutí řeči ptáků, tvoří obsah druhé části povídky. Pohádkové prvky první části panošova vyprávění evokují atmosféru příběhů *Tisíce a jedné noci*, jak je známe např. z Hrubínova poetického převyprávění. V *Juristově povídce* (*The Man of Law's Tale*), vyznačující se komplikovanější dějovou linií a výraznou inspirací řeckými mýty, Biblií a klasickými zdroji (CHAUCER, Geoffrey, VOELKER, Sarah Ray a Karen PICA, 1995, s. 45), Chaucer vykresluje dramatické osudy dcery římského císaře Konstancie, původně zaslíbené syrskému sultánovi (odhodlanému zřici se pro sňatek s křesťankou své víry), jež prostřednictvím intrik sultánovy matky a matky svého pozdějšího manžela krále Alla prodělá těžké životní zkoušky, které však v závěru šťastně překoná. Sultán a Syřané jsou v Konstanciině křesťanském diskurzu pojmáni jako barbaři tvořící protipól křesťanů.

„Otče, i ty, milá máti, poručte své dítě milosti Kristově. Musím jít do Sýrie a už vás nikdy nevidím. Ženy jsou poddány mužům a vy si přejete, abych byla poslána k barbarskému národu; poručte mě tedy Ježíši Kristu.“
(CHAUCER, Geoffrey, 1976, s. 82)

Přes sultánovy ústupky, který je pro svoji lásku ke Konstancii ochoten obětovat svoji víru, i dohodu o svatbě mezi Muslimem, byť pokřtěným, a křesťankou, naznačuje Chau-

4) *Aluze na dobově exotické geografické lokality se objevují např. již v Chaucerově Příběhu rytíře (MIŠTEROVÁ, Ivona, 2008, s. 118).*

5) *Carol Falvo Heffernan (2003, s. 47–48) uvádí, že Kathryn Lynch považuje za hlavní motiv Chaucerovy Povídky panoše, jež je opředena exotickou aurou, právě orientalismus. Podobně Sheila Delany lokalizovala orientalismus v Chaucerově Legendě o dobrých ženách (viz dále).*

6) *Lesley A. Coote (2002, s. 351) se domnívá, že jde pravděpodobně o Čingischána. Posel přinášející magické dary jménem arabského a indického krále oslovuje Kambuschána jako „svého lenního pána“ (CHAUCER, Geoffrey, 1976, s. 143).*

cer dalším vývojem děje neobvyklost (a nežádanost) podobného spojení, což potvrzuje v závěru sama Konstancie:

„Slitujte se, drahý otče! Už mě neposílejte do pohanských zemí, ale poděkujte tady mémuchoti za jeho dobrotu.“
(CHAUCER, Geoffrey, 1976, s. 90)

Zatímco v *Panošově* a *Juristově povídce* Chaucer akcentoval klasické motivy kouzelných darů a nenávislné manželovy matky (v Konstanciině případě sultánovy matky a matky jejího manžela krále Alla) prezentované v exotickém kontextu nádhery a hojnosti Kambuschánova dvora, zejména hostiny oplývající vybranými „tatarskými“ lahůdkami („zvláštními omáčkami, pečenými labutěmi a volavkami...“), soubor deseti povídek *Legenda o dobrých ženách* (*The Legend of Good Women*, 1385) soustřeďující se, jak název napovídá, na významné „ženy historie“, podává odlišný obraz Orientu. Dvě z povídek se zaměřují na severoafrické královny Kleopatru a Didonu. Podle Carol Falvo Heffernan (2003, s. 47) si středověké západní vnímání přirozeně asociovalo Kleopatru a Didonu – i přes jejich nespornou spojitost s římskou historií a legendami – s percepcí islámu a Muslimů, jež se postupně formovala již od 7. století (viz výše) a zvláště v době křížáckých válek. V povídce o Kleopatře se Chaucer zaměřuje spíše na konsekvence Kleopatřiny a Antoniovovy lásky než na lásku samotnou. V Didonině příběhu vyzdvihuje Chaucer zejména královninu empatii, jež ji spolu se smyslností, prezentovanou na pozadí okázalosti kartaginského dvora, dovede až k tragickému konci⁷.

Středověké vnímání Orientu se utvářelo nejen v kontextu křížových výprav, ale přirozeně souviselo s pronikáním východní civilizace do Evropy; v simplifikované podobě představoval Orient konotaci vnímání islámu a zejména Muslimů, kteří se v literárním vyjádření stávali nositeli jinakosti.

Fantastika objevitelských cest

V období renesance byl zájem o exotické lokality ještě umocněn atmosférou zámožských objevitelských cest a převratných objevů, jež přirozeně souvisely s celkovými změnami společenskými a ekonomickými. Objevitelské výpravy jsou v anglické renesanční litera-

7) Carol Falvo Heffernan mj. upozorňuje ve svém eseji na odlišnosti a shody s Ovidiovým a Vergiliovým textem (2003, s. 58–61). Kartaginské královně Didoně je věnována rovněž hra *Christophera Marlowa* (viz dále) *Dido, Queen of Carthage* (první knižní vydání 1594), dramatické zpracování klasického příběhu lásky mezi trojským hrdinou Aeneasem a Didonou.

tuře reflektovány specifickým způsobem. V průběhu 16. století zprostředkovávaly geografické a etnografické informace zejména překlady původních řeckých a latinských děl Herodotových a Pliniových oplývajících nadsazeným líčením fyzických dispozic Afričanů. Velké oblibě se těšily také Mandevillovy cestopisy, jejichž v mnohém fantastní a naivní koncepce těžící z Pliniova popisu monstrózních Afričanů později inspirovala mj. Richarda Hakluyta i Waltera Raleigha. Nově objevená území a zámožské výpravy přitahovaly pozornost mnoha autorů a dobrodruhů, např. George Besta, Waltera Biggese, Waltera Raleigha, Richarda Hakluyta aj. V závěru 16. století nabyly primární zdroje geografických informací sofistikovanější a věrohodnější podoby a překlady byly postupně vystřídány cestopisy, které významnou měrou ovlivnily zejména tvorbu dramatickou.

Reflexe „jinakosti“ v renesanční literatuře

Návrat k oblíbené alexandrovské tematice představuje hra dvorského básníka Johna Lylyho *Kampaspé* (*Campaspe*, 1584), modifikovaný příběh Alexandra Velikého, slavného řeckého malíře Apella a jedné z Alexandrových konkubín Kampaspé. Lyly pravděpodobně čerpal podněty z nedochované, avšak ve své době značně rozšířené balady o Alexandrovi, Kampaspé a Apellovi a jejich věrném přátelství⁸, nicméně hlavním zdrojem inspirace se Lylymu staly klasické zdroje (LYLY, John, HUNTER, G.K. a David BEVINGTON, 1999, s. 6), k nimž zřejmě náležel také 35. a 36. svazek Pliniovy *Přírodní historie* věnovaný významným řeckým malířům a jejich metodám. Ve dvou odstavcích věnovaných Apellovi se Plinius nejprve zaměřil na umělcův vztah k Alexandrovi Velikému a posléze na Alexandrovu velkomyslnost prezentovanou prostřednictvím apokryfické odměny malíři: Alexandr požádal Apella, aby ztvárnil jednu z jeho nejoblíbenějších konkubín Kampaspé nahou. Když si při pohledu na obraz Alexandr uvědomil malbou promlouvající Apellovu lásku ke Kampaspé, velkodušně si ponechal obraz a Kampaspé věnoval Apellovi.

V Lylyově hře můžeme vysledovat shodné body i odlišnosti s Pliniovým vyprávěním. Na rozdíl od Plinia, v jehož podání je Kampaspé prezentována jako Alexandrova konkubína, Lyly představuje alžbětinskému obecenstvu Kampaspé coby půvab-

8) Podle G.K. Huntera a Davida Bevingtona (1999, s. 6) balada dosáhla značné popularity zejména v letech 1595/1596, kdy byla zapsána do londýnského Nakladatelského rejstříku (*Stationer's Register*).

nou a pokornou thébskou zajatkyni,⁹ jež si získá Alexandrovu lásku. V závěru hry rovněž Lylyův Alexander (podobně jako Alexander Pliniův) ukazuje svoji velkomyslnost, přenechává Kampaspé zamilovanému Apellovi a sám – jako skutečný vládce, pro něhož není jiné volby – potvrzuje svoji roli vladaře a vojevůdce a vydává se na tažení do Persie. V souvislosti s Alexandrovou preferencí vladařských povinností nad láskou poukazuje Zdeněk Stříbrný (1965, s. 26) na Lylyův nepřímý hold královně Alžbětě I. a alegorické zobrazení událostí na Alžbětině dvoře.¹⁰

Marlowova hra nesoucí jméno titulního protagonisty (*Tamburlaine the Great*, 1590) a ohromující exoticky znějícími hydronymy a choronymy vykresluje hyperbolický obraz Asiata Tamerlána¹¹ v několika dimenzích jako obratného státotvůrce, nelítostného vojevůdce, barbarského mstitele, orientálního mecenáše umění a vědy (STŘÍBRNÝ, Zdeněk, 1965, s. 100) a milujícího manžela. Přes nepochybnou nadsázku a redukci událostí Tamerlánova života se Marlowovi podařilo zobrazit kladné i stinné stránky turkického dobyvatele, jenž svým exotickým původem, krutostí k protivníkům a zároveň láskou k ženě bezpochyby fascinoval alžbětinské publikum. Tamerlán nebo také Timur Lenk proslul jako vojenský inovátor a prozíravý stratég, oplývající schopností přelstít protivníky nejrůznějšími způsoby¹², iniciátor obávaného špionážního systému, jehož informátory tvořili vysoce postavení ministři i kupci z karavan křižujících Evropou (NICOLLE, David a Angus McBRIDE, 1990, s. 17). Nelítostný charakter Tamerlánových geopolitických expanzí do jisté míry potvrzují přízviska „bič boží“ a „teror světa“ (*Scourge of God and Terror of the World*); Tamerlánovy ataky za sebou zanechávaly katastrofické následky: vypleněná území, vypálené vesnice, vyvražděné, zmrzačené, znásilněné a zotročené obyvatelstvo. Po bitvě praktikoval Tamerlán barbarský zvyk navršování pyramid z lebek zavražděných protivníků (KLEVEMAN, Lutz, 2003, s. 304). Svými invaze-

9) *Není bez zajímavosti, že Kampaspé je poprvé představena v přítomnosti Timocley, sestry thébského generála, jež sama promlouvá k Alexandrovi (LYLY, John, HUNTER, G.K. a David BEVINGTON, 1999, s. 8). Stylizace Kampaspé coby neurozené thébské zajatkyně v podstatě nevyklučuje transformaci jejího statusu na Alexandrově dvoře, nicméně není prvotně představena jako konkubína.*

10) *Lyly pravděpodobně narážel na nezdařené námluvy Alžbětina nápadníka, o dvacet dva let mladšího vévody z Alençonu, jenž zemřel v roce 1584 (STŘÍBRNÝ, Zdeněk, 1965, s. 26).*

11) *Přímé narážky na Tamerlána se objevují ve hře Roberta Greena *Alfonsus*, král aragonský (*The Comical History of Alphonsus, King of Aragon*, tisk 1599), v níž se Greene pokusil překonat Tamerlánovy dobovatelské úspěchy (STŘÍBRNÝ, Zdeněk, 1965, s. 69).*

12) *David Nicolle a Angus McBride (1990, s. 17–18) zmiňují Tamerlánovu pověstnou schopnost oklamat protivníky, mj. rozšiřováním zvěstí o rozpadající se armádě nebo předstíráním silné nevolnosti před ambasadory.*

mi si Tamerlán postupně podmanil rozsáhlá území; ušetřena nezůstala, např. Persie, Indie, Sýrie a Osmanská říše, s níž je spojena legenda o zajetí osmanského sultána Bayezida I., jenž byl v bitvě u Ankary v roce 1402 zajat a údajně držen v železné kleci jako divoké zvíře, dokud si neroztříštil hlavu o mřížce klece. Bayezidovo věznění, jež plasticky zobrazil Christopher Marlowe, představuje pravděpodobně pouhou fabulaci, nicméně Tamerlánovu krutost potvrzují jeho nemilosrdné vojenské praktiky (viz výše) a mj. příkaz k exterminaci či oslepení celých rodů, jež mohly představovat ohrožení Tamerlánovy vlády (NICOLLE, David a Angus McBRIDE, 1990, s. 19). Tamerlánova vítězná vojenská tažení pravděpodobně přitahovala pozornost alžbětinského dramatika a potažmo i publika, mohla však zároveň evokovat paralelu se zámořskými a ekonomickými snahami alžbětinské Anglie. K tomuto pojetí se kloní např. Richard Wilson (1995, s. 50), jenž považuje za matrix Marlowova dramatu právě kontext renesanční Anglie; podle Wilsona Marlowe ve skutečnosti zobrazuje své krajany.

Přes evidentní hyperbolické zobrazení Marlowe osobitě interpretuje Tamerlána nejen jako nelítostného dobyvatele, pokořitele a imperátora, ale rovněž jako příkladného a milujícího manžela; právě Tamerlánova láska k Zenocraté představuje nezanedbatelný, respektive polidštitující rys Tamerlánova charakteru. Zenocraté svou krásou, slitovností a uvědoměním si pomíjivosti lidského života a jeho limitů, doplňuje a vyrovnává Tamerlánovu krutost a nemilosrdnost. Marlowe obratně vystihl Tamerlánovu proměnu z barbarského uchvatitele v dvorného ctitele po setkání se Zenocraté na samém počátku hry, kdy galantně a pokorně zjišťuje, zda je zasnoubena:

Tamburlaine: But tell me, madam, is your grace betrothed?

1. 2. 32 (MARLOWE, Christopher, 2008, s. 9)

Obdobně na konci prvního dílu podává Tamerlán svědectví o Zenocratině nevinosti jejímu otci, egyptskému sultánovi:

Tamburlaine: Her state and person wants no pomp, you see;

And for all blot of foul in chastity,

I record heaven, her heavenly self is clear.

5. 1. 484–486 (MARLOWE, Christopher, 2008, s. 67)

Alcazarská bitva George Peela (*The Battle of Alcazar*, 1594) evokující skutečné události v severozápadní Africe v okolí Fezu v roce 1578 líčí dramatický boj o marocký trůn mezi třemi marockými králi Mulai Mohammedem (ve hře Muly Mahamet), Abd el-Malekem (Peelův Abdelmelec) a Ahmedem el-Mansúrem (Muly Mahamet Seth). Po Kydově vzoru uvádí Peele kontextuální souvislosti prostřednictvím postavy prezentátora, jenž se obrací přímo k publiku, vysvětluje detaily děje a mluvené slovo oživuje pantomimickými obrazy. Na začátku hry objasní podstatná fakta a představí protagonisty; nejde však

o pouhý výčet dramatis personae, nýbrž o úvodní klasifikaci postav: marockému králi Abdelmelecovi se dostává chvály za porážku uzurpátora trůnu Muly Mahameta, atributu statečný berberský „vládce“ a přízviska Muly Mollocco (this brave Barbarian Lord, Muly Mollocco). Uchvatitel trůnu Muly Mahamet je v kontrastu s Abdelmelecem vylíčen jako barbarský Maur, jehož černý zjev evidentně koreluje s Mahametovými krvavými činy (black in his look and bloody in his deeds). Peele tak vytváří jednoznačnou souvztažnost mezi tmavým zbarvením kůže a temným nitrem, zároveň však uvádí na alžbětinské jeviště archetypy postavy Maura, jedinečné ve své protikladnosti. Pozitivní obraz maurského protagonisty mohl souviset se soudobým historickým pozadím vzniku hry a její scénické realizace. Emily C. Bartels připomíná (2008, s. 24), že v době uvedení *Alcazarské bitvy* na divadelní jeviště královna Alžběta I. vyjednávala s el-Mansúrovými marockými vyslanci o vytvoření politické a ekonomické aliance, jež trvala po celou dobu vlády obou panovníků, tj. do roku 1603. Anglicko-marocká jednání a obchodní kontakty lze, zejména ve sféře „vojenské“, vysledovat již po Abd el-Malekově nástupu na trůn, kdy výměnou za marocký sanytr Anglie dodávala Maroku střelné zbraně včetně arkebuz. Kontext aktivních politických a obchodních styků mezi oběma zeměmi mohl ovlivnit celkovou koncepci kladné postavy marockého krále Abdelmeleca (RICHARDS, Jeffrey H., 2005, s. 156).

Abdelmelecovu úctyhodnost potvrzují vládcova vlastní slova (ve své první řeči děkuje bohu a svým mužům za vítězství) i promluvy ostatních, v nichž se mu dostává uznání.¹³ Ve velkoryse koncipované scéně alcazarské bitvy, na níž se podílí také portugalský král Sebastian, využívající italských žoldnéřů anglického dobrodruha Thomase Stuckeyleye, král Abdelmelec¹⁴ sice umírá, ale jeho nástupcem se stává jeho bratr Muly Mahamet Seth (el-Mansúr). Během bitevní vřavy padnou také zlosynný Muly Mahamet, Thomas Stuckeley a rovněž portugalský král Sebastian. Zatímco mrtvé tělo Muly Mahameta nechává nový vládce pro výstrahu stáhnout z kůže a vycpat slámou, mrtvému portugalskému králi Sebastianovi se dostává veškeré pocty, jež náleží křesťanskému vládci.

Přínos Peelovy svébytné interpretace událostí marockých dějin spočívá zejména ve vytvoření kladné dramatické postavy Maura Abdelmeleca, jehož udatné a ctné chování kontrastuje s Muly Mahametovými úskoky. Jeffrey H. Richards (2005, s. 156) uvádí, že Abdelmelecovo postavení nelze sice zcela ztotožnit se statusem „hrdiny“, nicméně reprezentuje maurského vládce s křesťanskými ctnostmi, stoickou rezignací, patriotismem, vztahem k bohu a nesobeckou oddaností věci, tedy všemi kvalita-

13) Calcepius Bassa nazývá Abdelmeleca *zdvořilým a ctihodným, Abdil Rayes oslovuje vládce konjunktivem „Ať žije král!“* apod.

14) Zdeněk Stříbrný (1965, s. 57) připomíná, že *legendární marocký král Abdelmelec v průběhu boje umírá, nicméně jeho bratr Muly Mahamet Seth jeho smrt tají a ponechává Abdelmelecovo vzpřímené tělo ve stanu, aby vzbuzovalo zdání pouhému odpočinku.*

mi, jimiž se vyznačovali kladní hrdinové britských her. V této souvislosti bychom pravděpodobně našli shodné body mezi Peelovým Abdelmelecem a Shakespearovým Othellem, zatímco Muly Mahamet mohl být prekurzorem zloduchů tmavé pleti Eleazara či Aarona (viz níže).

George Peele je rovněž autorem lidové hry *Turecký Mahomet a krásná Řekyně Irena*, která se však ztratila (STŘÍBRNÝ, Zdeněk, 1965, s. 51).

Kydův tragický příběh *Soliman a Persida* (*Soliman and Perseda*, 1592, tiskem 1599) byl zřejmě původně uveden jako „hra ve hře“ v rámci *Španělské tragédie* (LUKAS, Erne, 2001, s. 160) a později rozpracován jako samostatná hra, na jejímž začátku a zároveň na konci každého aktu se tři alegorické postavy, Lásky, Štěstěna a Smrt, přou o svoji důležitost v průběhu událostí. Titulní protagonista sultán Soliman je v duálním pohledu prezentován nejprve jako zdánlivě velkorysý a laskavý vladař, jenž učiní rhodského rytíře Erasta kapitánem Janičářů, a posléze jako nelítostný pokořitel Rhodu a krutý a chlípný tyran, který ve slepé touze po Erastově milé Persidě zradí a dokonce zavraždí své přátele a rádce. Solimanova transformace ve vilného a bezohledného barbara mohla podle Jonathana Burtona (2005, s. 34) představovat varování před obrazem muslimské ušlechtilosti. Sultánova zdánlivá šlechtnost a velkomyslnost musela být v této souvislosti ozřejmena a identifikována jako machinace bezohledného zlosyna. Na postavě sultána Solimana aplikoval Kyd stereotypní, negativní představy spojené s Osmany a dominancí Osmanské říše, jež si v 16. století podmanila řadu evropských území. Hrozba turecké invaze bezpochyby souvisela s obvyklým obrazem obávaného osmanského nepřítel, jak jej nalezneme např. v Shakespearově *Othellovi* či Marlowově *Maltském židovi*. Svým rozsáhlým impériem a vojenskými výboji Osmanská říše představovala stálé ohrožení, na druhé straně však tvořila významnou obchodní velmoc rozvíjející komerční styky s Anglií (viz výše). V alžbětinském Londýně tak bylo možné spatřit nikoli „uchvatitele“, nýbrž muslimské obchodní zástupce a diplomaty. V literárním vyjádření se „turecká hrozba“ spojila s reálnými anglo-osmanskými styky a přetavila se dramatickou tvořivostí jednak do postav krutovládů a požitkářů (Soliman), jednak v postavy komplexnější, umožňující pozitivní interpretaci (např. Selimův bratr Corcut).

V souvislosti s obrazem Osmana v literatuře a na jevišti je potřeba zmínit rovněž anonymní hru připisovanou Robertu Greenovi *Selimus*, respektive *První část tragického panování Selimova* (*The First Part of the Tragical Reign of Selimus, the Emperor of the Turks*, vznik pravděpodobně 1589 – 1591, tiskem 1594), čerpající z tureckých dějin a zobrazující hrůzovládu sultána Selima. *Selimus* reagoval pravděpodobně na Marlowova Tamerlána, jehož mocenskopolitické snahy a machiavelistické praktiky nalezneme rovněž u Selima, nicméně přínos Greenovy hry spočívá zejména v zobrazení krutosti osmanské dynastické politiky, jež, jak slibují závěrečná slova hry, může vést k další osmanské expanzi.

Signifikantní aspekt Greenovy hry představuje výstižnější a propracovanější pojetí postavy Osmana: osmanský vládce sultán Bayezid volí mezi svými třemi

syny, kteří reprezentují výrazně odlišné typy postavy Osmana¹⁵, svého nástupce. Variabilita charakteristiky Selimových synů tvoří příznačný rys hry, neboť narušuje homogenitu zobrazení postav Osmanů a umožňuje rozšíření konvenčního negativního „osmanského“ tropu. Greene dosahuje názornosti kontrastním zobrazením vážného učence a filozofa Corcuta a jeho negativně pojatých bratrů Acomata a Selima (DIMMOCK, Matthew, 2005, s. 173).

Dramatické postavy „vynavačů islámu“ rozšiřuje stereotypně koncipovaný pomstychtivý Muslim Eleazar, protagonista anonymní hry *Panství chtíče* (*Lust's Dominion*) uvedené roku 1600 Henslowovou divadelní společností. Eleazarova barva pleti se stává simplifikovaným negativním symbolem jeho zločinného charakteru. V tomto jednoduchém algoritmu působí Eleazarovo podlé jednání jako konvenční a předvídatelné (FARLEY-HILLS, David, 1990, s. 12).

V Shakespearově *Kupci benátském* (*The Merchant of Venice*, 1598) se o Porciinu ruku uchází marocký princ, jenž již svými prvními slovy (II. 1. 1) upozorňuje na barvu své pleti, a v následné promluvě naznačuje komparativní výhodu svého zbarvení kůže, jímž – podle svých slov – nahnal strach nepřátelům a přivábil lásku žen.

Jinakost Aarona, jenž dominuje Shakespearově hře *Titus Andronicus* (1592), je stereotypně zdůrazněna černou barvou kůže a postupně dotvářena prostřednictvím Aaronových skutků a diskurzu tragédie. Démonická podstata Aaronova charakteru je spjata s distinktivními fyzickými rysy, jimiž Aaron i ostatní postavy hry ve svých promluvách operují, např. „vlas jako vlna“ (Aaron, II. 3. 34), „černá pleť“, „lepší je černého uhlu barva nad jinou“ (Aaron IV. 2. 34, přeložil J.V. Sládek). Shakespeare – podobně jako Pelele v případě Muly Mahameta – zřetelně naznačuje paralelu mezi Aaronovou temnou duší a temným zevnějškem.

Shakespearova Othella¹⁶ (*Othello, the Moor of Venice*, hrána 1604) nelze ztožnit s žádnou z uvedených dramatických postav; je sice identifikován zbarvením své pokožky, ale na rozdíl od stereotypně definovaných zloduchů Muly Mahameta, Eleazara či Aarona, představuje Othello postavu širokospektrální a komplikovanější. Již v úvodu tragédie Shakespeare přízračně pozdržuje Othelloův příchod na scénu a nechává nejprve promluvit Jaga, jehož expresivní vyjádření na Othellovu adresu iniciují stereotypně negativní předsudky spojené s postavou Maura. Obraz Othella je konstituován za Othellovy nepřítomnosti prostřednictvím Jagových slov, v nichž se nikterak netají svojí nenávisť (I. 1. 39). Jagovy pejorativní výrazy se týkají Othellovy fyziognomie (ten negr pyskatej; I. 1. 66), věku a sexuality (právě teď jeden starej černej beran/vám obskakuje

bílou ovečku; I. 1. 88–89). Jagovy zřetelně lascivní a obscenní výroky využívající barevného kontrastu černé a bílé barvy a animálních metafor kopulace bezpochyby fascinovaly jakubovské obecenstvo senzačním námětem vztahu bílé ženy a černého muže.

Tento esej se pokusil stručně nastínit zobrazení Orientu a Orientálců v anglické středověké a renesanční literatuře a vysledovat paradigmatu zobrazení. Středověký orientální diskurz veršovaných románů, formovaný pod vlivem křížových výprav do Svaté země, prezentoval v podstatě simplifikovaný jednotvárný obraz bojechtivých Saracénů podléhajících v čestném a spravedlivém klání křesťanským rytířům a přijímajících „jejich víru“ (viz karolínský cyklus). V Chaucerových povídkách se objevuje znázornění exotické a do určité míry mysteriózní nádhery orientálních dvorů (např. Kambuschánova dvora) a panovníků (Kambuschána, syrského sultána, královen Kleopatry a Didony). Chaucerův orientální diskurz je opředen cizokrajným a tajemným fluidem, jež v případě *Panošovy povídky* umocňují pohádkové motivy.

Renesance přinesla Evropě a tudorovské Anglii posun nejen v orientálním diskurzu, ale celkovém vnímání světa. Zamořské objevitelské cesty podnítily zájem o Nový svět, nicméně literatura zůstala, jak dokazují uvedená díla, uchválena Orientem a orientálními protagonisty, kteří však na rozdíl od svých středověkých „předků“ prodělali mnohé změny. Postavy odlišného etnického původu nalezneme u Shakespearových předchůdců i Shakespeara samotného. Zatímco se John Lyly uchýlil v k podstatě tradiční alexandrovské tématice a klasickým zdrojům, tvořivý duch Christophera Marlowa zrodil osobitý hyperbolický portrét nelitostného dobyvatele Tamerlána. George Peele obrátil pozornost k soudobým marockým dějinám a uvedl na jeviště dva protikladné archetypy postavy Maura, krále Abdelmeleca vyznačujícího se atributy křesťanských panovníků, a stereotypně negativního uzurpátora trůnu Muly Mahameta. Peeleův přínos a novum spočívají zejména v kontrastním zobrazení marockých králů a vytvoření předobrazu kladného maurského hrdiny. Oproti tomu Kydův sultán Soliman představuje obvyklou negativní postavu Osmana, již je možno usouvztažnit ke konstantní hrozbě „tureckého nebezpečí“. Robert Greene narušil homogenitu zobrazení osmanského protagonisty barvitým vylíčením tří (vzájemně se lišících) synů sultána Bayezida. Osobitěho Shakespearova protagonistu Othella nelze jednoznačně identifikovat se žádnou z uvedených postav; Othella nelze limitovat do podoby archetypu či utopické fantazie, neboť Othellova podstata nabývá složitějšího a všestrannějšího charakteru. Othello rovněž vylučuje simplifikované spojení mezi černou barvou kůže a dábelským charakterem, jak jej nalezneme u Aarona či Eleazara, neboť zbarvení Othellovy pokožky představuje v celkovém kontextu hry spíše arbitrární rys.

Uvedené příklady dokazují určitý vztah mezi etnickou identitou a paradigmatem literárního zobrazení, nicméně nelze jednoznačně narýsovat paralelu mezi krutým a bojechtivým protagonistou a odlišným etnickým původem. Podobné srovnání by

15) Nejstarší syn Corcut je filozofem, syn Acomat je charakterizován jako okázale sebevědomý a Selimus je představen jako válečník (vice DIMMOCK, Matthew, 2005, s. 170–174).

16) Více viz *Aspekty etnické a kulturní diverzity v Shakespearově tragédii Othello* (MIŠTEROVÁ, Ivona, 2008, s. 111–127).

bylo značně zjednodušené a zavádějící, neboť obraz příslušníků odlišného etnika v anglické středověké a renesanční literatuře¹⁷ je přes určité shody a stereotypy zobrazení rozmanitý, nazíraný a formovaný západním úhlem pohledu na pozadí aktuálních politických a ekonomických událostí, které se pravděpodobně podílely na utváření diskurzivních strategií.

Literatura:

- BARTELS, Emily C. (2008): *Speaking of the Moor: From Alcazar to Othello*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan (2005): *Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon.
- BURTON, Jonathan (2005): *Traffic and Turning. Islam and English Drama, 1579–1624*. Delaware: University of Delaware Press.
- DIMMOCK, Matthew (2005): *New Turkes: Dramatizing Islam and the Ottomans in Early Modern England*. Aldershot, Hampshire: Ashgate Publishing, Ltd.
- FARLEY-HILLS, David (1990): *Shakespeare and the Rival Playwrights, 1600–1606*. London, New York: Routledge.
- HEFFERNAN, Carol Falvo (2003): *The Orient in Chaucer and Medieval Romance*. Woodbridge: DC Brewer.
- CHAUCER, Geoffrey (1976): *Canterburské povídky*. Praha: Albatros.
- CHAUCER, Geoffrey a COOTE, Lesley A., eds. (2002): *The Canterbury Tales*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- CHAUCER, Geoffrey, VOELKER, Sarah Ray a PICA, Karen (1995): *The Canterbury Tales: Max Notes*. Piscataway, N.J.: Research & Education Association.
- KLEVEMAN, Lutz (2003): *The New Great Game: Blood and Oil in Central Asia*. New York: Grove Press.
- LUKAS, Erne (2001): *Beyond „The Spanish tragedy”: a study of the works of Thomas Kyd*. Manchester: Manchester University Press.
- LYLY, John, HUNTER, G.K. a BEVINGTON, David, eds. (1999): *Campaspe*. Manchester: Manchester University Press.
- LYNCH, Kathryn, L. (2002): *Chaucer's Cultural Geography*. London, New York: Routledge.
- MARLOWE, Christopher (2008): *Doctor Faustus and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- MIŠTEROVÁ, Ivona (2008): Aspekty kulturní a etnické diversity v Shakespearově tragédii *Othello*. *Akta Fakulty filozofické Západočeské univerzity v Plzni* (4): 111–127.
- MCDONALD, Nicola (2004): *Pulp Fictions of Medieval Essays in Popular Romances*. New York: Manchester University Press.
- NICOLLE, David a McBRIDE, Angus (1990): *The Age of Tamerlane: Warfare in the Middle East C.1350–1500*. London: Osprey Publishing.

RICHARDS, Jeffrey H. (2005): *Drama, Theatre, and Identity in the American New Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.

SAID, Edward W. (1979): *Orientalism*. Massachusetts: Vintage Books Edition.

SHAKESPEARE, William (2006): *Othello, benátský mouřenín*. Přeložil Martin Hilský. Brno: Atlantis.

SHAKESPEARE, William (1962): *Tragédie I*. Přeložili J.V. Sládek a Antonín Klášterský. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.

STRÍBRNÝ, Zdeněk (1965): *Shakespearovi předchůdci*. Praha: Univerzita Karlova.

TREHARNE, Elaine M. (2002): *Writing Gender and Genre in Medieval Literature: Approaches to Old and Middle English Texts*. Woodbridge: DS Brewer.

WARD, Adolphus William a WALLER, Alfred Rayney, eds. (1974): *The Cambridge History of English Literature*. Rochester, New York; Suffolk: Cambridge University Press Archive.

WILSON, Richard (1995): Visible Bullets: *Tamburlaine the Great* and *Ivan the Terrible*. *A Journal of English Literary History* 62(1): 47–68.

17) Autorka si je vědoma omezeného výběru literárních děl, jež byla podrobena analýze.